

принимают творчество друг друга, идя по другим нитям произведения, чем обыкновенный читатель. А. Крученых – и об этом свидетельствуют довольно многие окружавшие его люди – был одним из самых проникающих и свободных читателей как классической, так и новой русской литературы.

-
1. См.: *Крученых А.* Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления // Из литературного наследия Крученых. Berkeley, 1999.
 2. См.: Слово как таковое. 1913 г. // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. Москва, 2001.
 3. См.: Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты...
 4. *Крученых А.* Письмо от авг. 1915 г.: Из переписки с Шемшуриным 1915–1917 // Из литературного наследия Крученых.
 5. См.: Предисловие к книге «Садок судей» // Там же.
 6. *Крученых А.* Письмо Шемшурину от 29.09.1915 г.: Из переписки с Шемшуриным // Из литературного наследия Крученых.
 7. Программа на афише выступлений будетлян 1914–1915 гг. // Из литературного наследия Крученых.
 8. См.: *Крученых А.* Декларация заумного языка. 1921 г. // Из литературного наследия Крученых.
 9. См.: *Достоевский Ф. М.* Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 10 т. М, 1957. Т. 8.
 10. *Крученых А.* О войне. I. Герман и Германия // Из литературного наследия Крученых.
 11. См.: *Крученых А.* Игрок (М[аяковском]у) // Из литературного наследия Крученых.

Н. В. Налегач
г. Кемерово

Смыслообразующие возможности жанровой игры в «Тихих песнях» и «Кипарисовом ларце» И. Анненского

Почти все лирическое наследие И. Анненского умещается в две поэтические книги «Тихие песни» (1904) и «Кипарисовый ларец» (1910), в которых явно воплотились процессы циклизации, повлиявшие на оформление этой новой жанровой формы. Обосновавший на рубеже веков новый принцип составления стихов в книги В. Я. Брюсов сравнивал его

с романом, предлагая, в первую очередь, обратить внимание на композицию: «Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [1, с. 604–605]. И. Анненский тоже осознавал поэтическую книгу как особое эстетическое целое и, соответственно, выработал свои принципы циклизации. Один из них условно можно обозначить как жанровую игру. Жанровый принцип обнаруживается в названиях книги стихов «Тихие песни» и рубрик «Кипарисового ларца» – «Трилистники», «Складни» и «Разметанные листы».

Так, название «Тихие песни» содержит в себе жанровый элемент, по-разному раскрывающийся в стихотворениях всей книги. Первое значение связано с синкретичным, не отделенным от музыкального сопровождения существованием поэзии, что было характерно для древних литератур. Как писал А. Н. Веселовский, «...в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены в наивном синкретизме все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хора, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, и лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в послеалександровскую пору» [2]. Учитывая содержащийся в основе лирического сюжета миф об Одиссее (на что указывает и черновое название «Из пещеры Полифема», и псевдоним «Никто», под которым была опубликована книга, и отсылки к «Одиссее» Гомера в стихотворениях «В открытые окна», «Сентябрь») [3; 4; 5; 6, с. 28], можно уточнить связь этого названия с древнегреческой традицией, в которой поэт-певец (аэд) выступал служителем Муз и Аполлона. Показательно, что синкретизм музыки и слова воплотился не только посредством древнегреческих аллюзий, но и на уровне образности, обращенной к современности, в стихотворениях «Первый фортепьянный сонет», «Villa nazionale», «Второй фортепьянный сонет».

Следует также отметить лермонтовскую реминисценцию из стихотворения «Ангел», которую обнаружил в названии книги еще В. Сечкарев, указав на связь темы поэзии в этой книге с концепцией избранничества поэта, оформившейся в творчестве Лермонтова в диалоге с платоновским

мифом о крылатости души и реализовавшейся в «Тихих песнях» И. Анненского в поэтике отраженных текстов и припоминаний [7]. В этом аспекте важным представляется продолжение мотива синтеза слова и музыки в поэзии как связи неба и земли, живо ощущающейся поэтической душой.

С другой стороны, лирические жанры можно достаточно поверхностно разделить на громкие, торжественные (например, ода, кантата) и тихие, задушевные (лирический отрывок, элегия, идиллия и пр.). Если присмотреться к жанровому составу «Тихих песен», то бросается в глаза почти полное соответствие избранных жанровых форм тихому настрою – сонеты, лирические стихотворения, баллада. Исключение составляет всего лишь один текст – кантата (песнь, исполняемая хором по торжественному случаю) «Рождение и смерть поэта», получающая на этом «тихом» фоне дополнительный смысл и играющая особую роль в сюжете книги. Если принять во внимание, что в основе лирического сюжета всей книги оказывается путь поэта в поисках Музы, что заявлено в первом стихотворении «Поэзия»: «Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» [8, с. 55], то, учитывая одиссеев подтекст этого странствия, оно оборачивается путем, полным опасностей и приключений. Причем и герой Гомера, и лирический герой Анненского вынуждены на своем пути вести поединок с Роком и Смертью. И если практически во всех стихотворениях книги, где появляется мотив личного поэтического творчества, присутствует отмеченный В. Гитиным [9, с. 34–53] мотив больных несовершенных стихов, то именно в кантате «Рождение и смерть поэта» присутствует образ идеального поэтического творчества. Пушкинская Муза, ведя своего избранника по кругам жизненных страданий и мучительной смерти, помогает ему победить последних и стать частью вечности: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездой, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди!» [8, с. 79].

Так или иначе, жанровая игра в пределах книги «Тихие песни» напрямую связана с темой поэта и поэзии. Благодаря ей оформляется поэтическая концепция поэзии как сферы идеала, притяжение к которой ощущает поэт. Но на пути служения Музе его подстерегает другая претендентка на роль личной Музы – Персефона с ее слугами – Скукой, Тоской и Мукой. Однако память о «тихой песне» ведет лирического героя сквозь житейские моря, подобно тому, как с помощью Гермеса и Афины гомеровский Одиссей достигает Итаки. Закономерно в свете лермонтовской реминисценции, что такой чаемой Итакой в последнем стихотворении

«Желание» оказывается «монастырь, но в далеком лесу». Не менее показательно, что достижение Итаки и для Одиссея, и для лирического героя Анненского оказывается не только победой в поединке с судьбой, но и пространством, в котором они не могут избежать смерти. Гибель Одиссея от руки неузнанного Телегона, отправившегося на его поиски и приставшего к Итаке в ночи, из-за чего и произошла путаница, соответствует финальной строфе последнего стихотворения «Тихих песен»: «А когда надо мной зазвонит / Медный зов в беспросветной ночи, / Уронить на холодный гранит / Талый воск догоревшей свечи» [8, с. 82]. Нелишним представляется напомнить, что медный зов – это не только звон колокола, но и в системе античных координат зов мира мертвых. По описанию Гесиода, которое содержится в «Теогонии», дворцы Аида, Персефоны, Танатоса и врата в мир мертвых – медные. Однако не менее показателен противопоставленный Аиду символ монастыря в стихотворении «Желание», который сочетается с образным строем и лирическим сюжетом кантаты «Рождение и смерть поэта» – тень Пушкина оказывается в Раю (при этом примечательна языковая игра: не христианское – душа, но античное – тень), что, в свою очередь, отсылает к самому заглавию книги «Тихие песни», к поэтическому лермонтовскому мифу об Ангеле, несущем душу «в мир юдоли и слез» и, соответственно, принимающем ее в свои объятия при выходе из этого мира (см. фрагмент возвращения Ангелом души Тамары в небесный мир в поэме «Демон»).

Возможно, такое сочетание смыслов, заложенное в самом символе «тихие песни» в той мере, как это раскрывается в образной, жанровой и сюжетной сторонах книги, связано с мыслью Анненского о родовой памяти искусством своих религиозных корней (религия здесь понимается широко – как чувство живой связи неба и земли, идеального и материального миров). Более того, эта мысль оказывается созвучной и поддерживается обнаруженной Л. В. Кулькиной отсылкой к творчеству немецкого предромантика И. Г. Гамана, содержащейся в псевдониме «Никто»: «И. Анненский, отталкиваясь от мифологической образности древнегреческой литературы, не мог не обратить внимания на органичное единство религии и искусства, чувства и разума. В “Достопримечательных мыслях Сократа” Гаман развивает мысль о том, что язык образной аналогии должен быть основой поэзии, поскольку только лишь как “образ” язык и действительный мир могут быть поняты человеком, его чувственное и конечное бытие указывают на бытие Бога и духовные первоначала» [10]. Не менее показательна обнаруженная исследовательницей параллель другого сочинения Гамана «Эллинский

трилистник клевера» с названием первого раздела в книге «Кипарисовый ларец» [10].

Таким образом, в пределах «Тихих песен» жанровая игра актуализирует культурную память и активно участвует в создании целостного смысла всей поэтической книги. Здесь уместно вспомнить о феномене памяти жанра согласно теории исторической поэтики А. Н. Веселовского, в переписке с которым состоял И. Ф. Анненский. Так, в письме к А. Н. Веселовскому от 22 марта 1905 года И. Ф. Анненский писал: «С нетерпением жду Вашего оттиска, так как не только читаю, но штудирую все, что выходит из-под Вашего пера; вопросы же сравнительной поэтики мне, по некоторым обстоятельствам, теперь особенно интересны» [11, с. 392]. Кроме того, в работах А. Н. Веселовского о синкретизме древнего искусства содержится наблюдение, близкое тому, что, опираясь на символику И. Анненского, можно назвать поэтикой отражений: «С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше “я”, полонит и опутывает нас более прежнего» [12]. В свете этой параллели название «Тихие песни», жанрово насыщаясь, порождает мифотворческий по своей сути смысл единства словесного и музыкального начал не только в древнегреческой, но и в современной поэзии. Если добавить к этому знакомство И. Анненского с трудами Ф. Ницше, переводческую работу над трагедиями Еврипида, то в свете идей, изложенных в «Рождении трагедии из духа музыки», «Тихие песни» оказываются обозначением потенциальной жанровой формы, воплощающей требование синтеза аполлонийского и дионисийского начал ради обретения главного смысла человеческой жизни – служения искусству, как утверждал Ницше: «...само противопоставление искусства серьезности существования – грубое недоразумение. Этим серьезным я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни, согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу» [13, с. 42].

В книге «Кипарисовый ларец» жанровый элемент содержится уже не в названии поэтического целого, но в названиях рубрик. Доказанный применительно к разделу «Трилистников» в статье В. И. Тюпы, Г. А. Мешковой и Н. В. Курбатовой [14], он, согласно поэтической логике, обнаруживается и в двух других разделах – «Складни» и «Разметанные листы». В свое время А. Е. Барзах отмечал способность И. Анненского наделять

чертами жанровой формы феномены, которые по своей природе таковыми не являются. Исследователь доказал в своей работе существование жанрового, а не только символического и мотивно-тематического компонентов смысла применительно к использованию поэтом слова «тоска» в названиях стихотворений. «Настойчивое возвращение “тоски” в заглавия стихов Анненского заставляет подозревать, что для него это слово обозначает своего рода жанровую определенность: “тоска” оказывается чем-то вроде “малого жанра”, “твердой формы”, наподобие баллады или элегии; кажется, что за этим “жанровым индексом” должны стоять некие семантические ограничения. В пользу такой характеристики говорит тот факт, что Анненский и вообще был весьма склонен к такого рода изобретательству: не захотел же он, например, именовать свои прозаические опыты статьями, эссе или просто прозой, но специально ввел для них достаточно, надо сказать, точное “жанровое” определение: “отражения”» [15].

Практически все писавшие о структуре сборника «Кипарисовый ларец» отмечали строгую композицию его разделов, подчиненную логике убывания: 3 – 2 – 1. Учитывая названия первого и третьего разделов – «Трилистники» и «Разметанные листья», можно говорить о подчинении мотива умирания не только математической логике убывания, но и органической естественной логике осеннего листопада. Показательно, что четыре последних стихотворения в разделе «Складней» «рассыпаны» и даны по отдельности, хотя тематически группируются: «Два паруса лодки одной» и «Две любви»; «Другому» с «Он и я». А знаменитое стихотворение «Невозможно», открывающее «Разметанные листья», завершается мотивом опадания слов как цветочных лепестков в осеннем саду (образ забитой калитки когда-то весеннего сада ненавязчиво посредством ассоциаций отсылает к символике утраченного рая): «Если слово за словом, что цвет, / Упадает, белея тревожно, / Не печальных меж павшими нет, / Но люблю я одно – *невозможно*» [8, с. 146]. Слово «невозможно» обретает символический смысл, если учитывать авторскую игру с наделением жанровыми признаками содержательности формы нежанровых по своей сути номинаций разделов «Кипарисового ларца». В основе смысловых нюансов этих трех разделов как возможных поэтических форм оказывается органический по своей сути образ творчества как листопада.

В свете этой символики показательна манера Анненского читать свои стихи, зафиксированная со слов М. Волошина 27 марта 1924 года Л. В. Горнунгом и Д. С. Усовым: «Выслушав нашу просьбу – прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Ин-

нокентьевичу и велел ему принести кипарисовый ларец. “Кипарисовый ларец”, как теперь все знают, действительно существует – это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя). <...> Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу» [16; 17, с. 48–49]. Извлекаемые из кипарисовой шкатулки и отпускаемые в свободное падение прочитанные рукописи стихов к концу читки выглядели как своеобразный листопад души, где листы со стихами – невозможные для достижения идеалы, преданные, подобно листве, праху и подчиняющиеся в таком смысле поэтическому мифу о ненужных строфах. Ирония этого способа чтения открывается в соединении со смыслом рубрикации «Кипарисового ларца». Если на поверхности смысла посредством логики убывания торжествует тема умирания, смерти, которая действительно может быть названа одной из ведущих в книге, то в глубине открывается смысл последовательного служения идеалу как объективно существующему, находящемуся за гранью человеческих сомнений и страхов, поскольку по самому своему определению он недостижим: «Но люблю я одно – невозможно».

Кстати, три раздела книги ненавязчиво образуют макро-трилистник, в основе которого оказывается заложенным смысл жизни как неотступного служения искусству. Не случайно финальное стихотворение книги «Моя Тоска» в литературоведческой традиции принято интерпретировать как имя Музы Анненского, возводя ее не только к мучительному состоянию духа, но и к романтическому томлению по идеалу.

Таким образом, можно говорить о том, что, наделяя жанровыми возможностями нежанровые по своей природе наименования поэтической книги и разделов, И. Анненский прибегает к жанровой игре как одному из циклообразующих факторов.

-
-
1. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909 / под общ. ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, Н. С. Тихонова. М., 1973.
 2. Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику: (Вопросы и ответы) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
 3. Федоров А. В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
 4. Мусатов В. В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 51. 1992. № 6.

5. Мусатов В. В. «Всегда над нами – власть вещей...»: Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
6. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002.
7. Гитин В. Е. Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998.
8. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / вступит. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990.
9. Гитин В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии И. Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Рус. лит. 1997. № 4.
10. Кулькина Л. В. Типология псевдонима «никто» в «Тихих песнях» И. Анненского // Классич. и неклассич. модели мира в отеч. и заруб. лит. Волгоград, 2006.
11. Анненский И. Ф. Письма: В 2 т. / сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова. Т. 1: 1879–1905. СПб., 2007.
12. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
13. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру / пер. с нем. Н. А. Рачинского. СПб., 2005.
14. Топо В. И., Мешкова Г. А., Курбатова Н. В. Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992.
15. Барзах А. Е. «Тоска» Анненского // Гумилевские чтения. СПб., 1996.
16. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник. Л., 1983.
17. Федоров А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.

А. Г. Неверова

г. Омск

«Несобранный» любовный цикл в «Провинциальной пристани» А. Кутилова

*Посвящается Г. П. Великосельскому,
моему наставнику и проводнику
в мир поэзии
Аркадия Кутилова*

Хотя славу никому не известному пареньку из глухой сибирской деревни еще в начале шестидесятых годов пророчил знаменитый Твардовский, при жизни Кутилову так и не позволили побродить по «поэтическому Парнасу» в силу бескомпромиссной обличительности его стихов и весьма специфического ведения быта. Поэт был бомжем. Алкоголиком.